先秦“楚声”的历史文化特点

●宋婷婷

内容提要：“楚声” 在先秦音乐史上，属楚文化范畴，是一个地域性音乐文化概念。“楚声”虽以“南音”为基础，但广泛吸收了先秦南北音乐文化的精华，并不囿于楚地音乐。本文认为楚声滥觞于上古“南音”，其历史文化特点表现在与巫的联系、慷慨好悲、楚声之美等方面。

关键词：楚声　历史文化特点

楚声，是“南音”的一种，包括楚歌、楚乐、楚舞等艺术形式，西周时期在楚国兴起，成长于春秋时期，鼎盛于战国秦汉间。因楚俗尚巫，楚声亦有“巫音”、“巫风”之称。汉代以后，楚声仍然有新的发展，对后世音乐产生了深远影响。

一、上古“南音”——楚声之滥觞

中国古代以中原文化为正统，南音是相对于中原音乐而言的南国音乐。崔述在《读风偶识》中说“南者，其体本起于南方，北人效之，故名以南。”这里的“南”、“南者”就是指南音，以《诗经》的“风”命名就叫南风。南方，特别是楚国山清水秀，气候温和，自古以来物产富饶。受地理因素的影响，南方音调柔和优美。

传说远在原始氏族社会时期，舜“弹五弦之琴，以歌南风。”（《史记·乐书》）其词曰：“南风之薰兮，可以解吾民之愠兮；南风之时兮，可以阜吾民之财兮。”这首歌上下两句长短参差，还加一“兮”字，十足的楚声风味，可以将此视为“南音”之始。这是文献中对历史传说的记载，舜的时代，能否唱出这样的乐歌来？无法求证。史书上还记载虞舜制作《韶》乐，吴公子札称赞《韶》乐：“德至也矣哉！大矣！如天无不帱也。如地无不载也。虽甚盛德，其蔑以加于此矣。观止矣！”（《左传·襄公二十九年》）孔子在齐国闻了《韶》乐竟三月不知肉味，感叹：“不图为乐之至于斯也！”（《论语·述而》）这样“尽善尽美”的《韶》乐，其中有“凤凰来仪”的记载。凤凰是南方氏族的图腾标志，该乐舞是否包含有“南音”的成份在内？答案应该是肯定的。

“南音”的概念，正式起于《吕氏春秋·音初篇》对涂山氏之女作歌的记载。比舜要晚的禹，去南巡时，他的妻子涂山氏怀念他，令其妾守于涂山之阳，作了首歌曰“候人兮猗”，《吕氏春秋·音初篇》说其“实始作南音。”“南音”表明远古时期的人们就有对东、西、南、北不同地域音乐风格的认识。

涂山氏之女的歌，总共才四个字，有两个是助词。闻一多先生说这是音乐的启蒙，未化的语言。相比之下，舜唱的“南风”歌，则可能是后人的伪托，但是却反应了南风的特色——生长繁育的歌声。《史记·乐书》说：“舜弹五弦之琴，歌《南风》之诗，而天下治；纣为朝歌北鄙之音，身死国亡。……《南风》之诗者生长之音也，……朝歌不时也，北者败也，鄙者陋也。”在古人地域音乐观念中的北方音乐为“败也”、“陋也”，是“北鄙之声”。《论语·先进》说：“子曰：由之瑟奚为于丘之门？”子路气质刚勇鲁莽，乐为心声，他的音乐传达出“北鄙杀伐”之意，所以被孔子批评。北方冰天雪地，北风刚烈，气候寒冷，土地干燥，方言刚直。这样北方民歌也多勇武刚健，慷慨激昂。用儒家以“中和”为美的音乐观来评价，说“北风”为“北鄙杀伐”之声是不为过的。

周时“采风”，当时南方民歌不在其范围之内，南方民歌大多散失。《诗经》里只留有《周南》、《召南》，里面的《汉广》、《江有汜》是楚声。季札对《周南》、《召南》的评价是“美哉！始基之矣，犹未也，然勤而不怨矣。”（《左传·襄公二十九年》）也是褒奖有嘉。《诗·鼓钟》：“以雅以南，以籥不僭。”南风和雅乐相合，中正和平。这些都是早期南音的记载，在很大的程度上是符合“南音”的特点。

南方最大的国家是楚国，当时南方最重要的音乐当然是楚声。《左传·成公九年》有记载：“使与之琴，操南音。”杜氏注：“南音，楚声。”把南音和楚声并提为同一概念。楚声于春秋时期迅速地发展起来，到战国晚期，取代郑卫之音，成为当时各国最流行的音乐，当时是“举国上下人人喜为楚歌，大江南北处处能闻楚声”。楚声风靡汉代，一直到魏晋之时才渐渐消退，融合于“华夏正声”吴歌西曲。有意思的是，成熟时期的楚声是以一种与上述“南风”完全不同的风格特色存在于世。

与“南风”的生长繁育、和于“雅乐”不同，楚声好“悲”，无论高歌低吟，都慷慨激越，常常表达人们深沉悲壮的强烈感情。楚乐“以金石匏竹之昌大，嚣庶为乐”（《国语·楚语上》）规模庞大，杂声并奏。楚舞既有粗野犷放、热情激昂的祭祀舞蹈，又有折腰，舞袖，轻盈，柔漫的“楚腰”。表演时“男女杂坐，乱而不分些”。可见，成熟时的楚声与“南音”已经是完全不同的面貌。此时楚

声是以南方音调、艺术形式为基础，兼容并收，溶入了各国各方音乐文化因子，特别是受到当时郑卫之音等俗乐的影响而艳丽开放的一朵奇葩。

二、楚声与巫

巫是传说中能沟通人神、人鬼的神秘人物，女的称巫，男的叫觋。巫能歌善舞，在进行巫术活动时，都跳着奇诡而神秘的歌舞。夏商文化是巫文化，其音乐大多也是巫术活动中的音乐，称“巫音”或“巫风”。

周朝建国以后，在北方，史官文化取代巫史文化占据统治地位，在南方，巫文化却蓬勃发展起来。商代遗声——巫音，在南方各民族的文化生活中茁壮成长，流入徐淮和楚地以后称为“徐楚之声”。

东汉王逸《楚辞章句·九歌序》：“昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗敬鬼神，于夜必作乐鼓舞乐以乐诸神。”当时楚国民间往往在夜间有女巫唱歌跳舞，以女子的美色引诱取悦神灵，求其恩赐。这样，“巫音”，“巫风”深刻地影响了楚声，在某些场合她们甚至是不分彼此的。《吕氏春秋·侈乐》就说“楚之衰也，作为巫音。”“音乐亡国论”者把楚国的衰亡归结于巫音使统治者丧失心志。陈奇猷《吕氏春秋校释》说巫音“椒诡殊瑰”，并推知楚国巫音是以奇异之乐器组成之乐队，而且演奏奇异之乐调。这样的巫音和巫舞在楚国从宫廷到民间，从统治阶级到平民百姓上下盛行，赋予了楚声丰富的想象，使楚声情调浪漫、绚丽。

蒲享强先生在《寻千年楚声遗韵》说湖北阳新一带自古以来盛行的一种为“夜戏”助兴时演奏的“祀稷锣鼓”民间吹打乐，可能是《九歌》里的《东皇太一》和《东君》中所描述的“钟鼓之乐”的遗留，用现实考证的方法证明了楚国音乐与巫音的联系。

《楚辞》中的《九歌》、《招魂》、《天问》、《九章》都是源于楚国民间的祭祀歌舞。《招魂》是根据民间招魂的习俗和招魂词的写法而写成的。《九歌》最体现《楚辞》的特色，也是屈原以当时民间巫觋在祭神时表演的乐歌为基础创作的。《九歌》有 11 首歌曲，它们分别是：《东皇太一》、《云中君》、《湘君》、《湘夫人》、《大司命》、《少司命》、《东君》、《河伯》、《山鬼》、《国殇》、《礼魂》。其中《云中君》、《少司命》描写了男人向女神求爱，《大司命》、《河伯》中是男神向女神求爱，《湘君》、《湘夫人》、《山鬼》叙述了女神的失恋。楚国这些祭神的歌，借人神的关系描写男女恋爱，伴以粗野离奇，热情狂放的舞蹈，充满原始宗教气氛和浪漫神话色彩。

三、楚声慷慨好悲

与儒家“乐者，乐也”的音乐情感不同，楚祭祀歌曲里有很多是悲歌，如《九歌》里的《湘君》、《湘夫人》、《山鬼》、《国殇》，反应了楚声好悲的一面。

楚声在战国秦汉之际取代郑卫之音风糜全国，当时见于记载的艺术性较高、流传较广的大多是悲歌。荆轲在易水之上悲歌：“风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还！”利用了“变徵之声”渲染他的悲伤情绪，令“士皆垂泪涕泣”接着转变调性“复为羽声”，又令人慷慨激昂，“发尽上指冠”，可见其艺术感染力之强烈。楚霸王项羽兵困垓下，“夜闻汉军四面皆楚歌”，以为汉军已全面胜利，自己到了穷途末路，夜起作歌曰：“力拔山兮气盖世，时不利兮骓不逝！骓不逝兮可奈何？虞兮虞兮奈若何！”（《史记·项羽本纪》）项羽在生死关头，悲叹他的骏马“骓”、美人“虞”无从安置。汉高祖刘邦想立戚夫人儿子赵王如意为太子，没能成功，他就为戚夫人作歌：“鸿鹄高飞，一举千里，羽翼已就，横绝四海。横绝四海，又可奈何？虽有矰缴，尚安所施？”（《史记·留侯世家》）唱得戚夫人泣涕流涟。汉武帝的《秋风辞》，刘友的《幽歌》，细君的《悲愁歌》，李陵的别苏武歌，少帝为董卓所鸩与妻姬道别作的歌，都是楚声，也都是悲歌。歌者情不自禁痛哭流涕，闻者也生痛楚哀愁之情。

春秋战国时期，社会动荡变迁，人们奔波流离，人性也进一步的觉醒，加上周朝礼崩乐坏，一种肯定悲乐，实践悲乐的审美观在郑卫之声中已经流行起来。事实上，当时比“楚声”影响力大的北方郑卫之音早已经十分“悲”了，《乐记·乐本》说郑声的特点是“亡国之音哀以思”，《淮南子·泰族训》认为郑声“不淫则悲”，是“怨思之声”。当时民间音乐蓬勃生起，悲乐大量出现，冲击着“雅乐”，冲击着传统，更何况没有像北方那种严格“礼”的教化束缚的楚国！于是楚声吸收熔化郑卫之音中“悲”的这一精神，依靠自身坚实而健康的音乐文化根基和底蕴，终于以不可阻挡之势后来居上。

事实上，悲乐比欢乐之乐更能激起人强烈的共鸣，带来更大的审美愉悦。楚声多悲歌，说明楚声在情感上是直抒胸臆，真切地表达人的真实感情，用音乐艺术释忧愤抒悲情，陶醉自己，感染别人。

四、楚声之美

楚声之美，以及楚声之所以如此之美，我们可作如下分析。

1、楚声的音乐形态特点

为表达感情的需要，楚声旋律使用外音，大量转调，并用新音阶，还出现新的曲式因素。

《宋玉对楚王问》记载了这样一段文字：“其为《阳春》、《白雪》，国中属而和者，不过数十人。引商刻羽，杂以流徵，国中属而和者，不过数人而已。”关于“引商刻羽，杂以流徵”，有的记载为“引商刻角，杂以流徵”，还有认为是“含商吐角，绝节赴曲”，不管怎样，这些都反应了当时楚歌者在音阶上使用了外音，并能作微妙细致的转调。荆轲《易水歌》中：“为徵之声”说明了外音的运用，“复为羽声慷慨”，反应了调性的转变。蒲享强先生在《楚声研究》中例举湖北天门民歌《薅草歌》在短短 10 小节内转了三次调，让人叹为观止。

楚国音阶早就超越了四声音阶，完善了五声音阶，开始使用完整的七声音阶，而且这七声音阶不是雅乐音阶，而是“楚调”。“楚调”又叫“楚商”，是半音位置在“三、四”度与“七、八”度之间的新音阶。

在《九歌》中还出现了乱、少歌、倡这些新的曲式因素，能够安排组织大型的乐曲，表达更为复杂多样、深刻的感情。

2、楚声的词曲句式的特点

楚声句式有四言、五言、七言等，长短不齐，参差错落有至，摆脱了垂死单调的“雅颂”四言体。歌词在语言上常用“兮”、“些”表示音节，无论是唱起来，还是读起来都是抑扬顿挫，高低起伏不定，有利于胸中感情（特别是愤闷之情）的抒发。长吁短叹，令人不知不觉“手之舞之，足之蹈之”。此外，在歌辞中楚歌使用了大量的楚国方言，使其别有一翻风味。

3、楚声中楚乐

战国时期记载的楚国乐器有钟、鼓、竽、瑟、琴、排箫（参差）、篪、笙等，吹、弹、打俱全，特别是楚国的笙有“冠中国”的美誉。令举世瞩目的是曾侯乙墓出土的编钟，音域有五个八度，中间的三个八度十二音俱全，每钟“鼓部”与“隧部”分别能奏出相差三度的二个音。律制兼用“三分损益律”和“纯律”，能够便利地“旋相为宫”。

4、楚声的表演技艺

楚声、楚乐的从事者技艺十分高超。许多专业人士对楚乐加工、改编，产生了大量的优秀作品，如《九歌》就是屈原根据民间祭祀歌舞改变而成，促进了楚声向专业水平的发展。而关于专业艺人的记载也有很多，《左传·成公九年》中那“操南音者”的楚囚钟仪是最早见于记载的琴人。《论语·徵子》“太师挚适齐，亚饭干适楚……”春秋末鲁国乐师亚饭干来到楚国，使楚国具有高技艺的乐师。伯牙是楚人，他的琴曲《高山》、《流水》能表现山之巍巍，水之汤汤。《荀子·劝学》说“伯牙鼓琴而六马仰秣”，虽有夸张成分，但也确实反应了他的技艺精绝。刘允济《咏琴》说：“巴人缓疏节，楚客弄繁丝”，楚客弹琴是繁声促节，当然要求高超的技艺。

5、楚声的审美特点

春秋战国之时，人们已在实践悲乐，在审美观上慢慢地肯定悲乐，并自觉不自觉地以悲为美。楚声好悲，实际是说明了楚声在追求美。蒲亨强先生在《楚声研究》中说楚声“神伟逸而独立”，形式“精彩绝艳，形斑斓而陆离”，音色“五彩杂呈，音缤纷而繁饰”，品种是“众乐争艳，芳菲菲而满堂”。所以从艺术效果上来看，楚声十分的美观美听。但是古代文人从儒家审美观念出发，对楚声予以否定、排斥甚至漫骂。但恰是这样“亵慢荒杂”的演出却令人流连忘返，“羌声色兮娱人，观者儃兮忘归”，反而证明了楚声的魅力是不可抵挡。楚乐演奏规模巨大，声音繁富，鲜明强烈，加上楚舞翩翩高翔，整个就是“惊彩绝艳，难以并能”。《招魂》说：“《激楚》之结，独秀先些”，《激楚》的美超过了先秦时的“郑舞”、“吴觐”、“蔡讴”，反映出整个楚声在当时已蓬勃兴起，后来居上，比先前的郑卫之音在艺术上更高一筹。从审美的角度来看楚声，楚声悲，就因为悲，楚声更美。

再者，楚声与巫音联系密切，具有极浓厚的原始色彩，其中有某些非理性的东西，给人以神奇神秘和离奇荒诞的美感。巫音想象丰富，声音奇诡，鲁迅说《离骚》“甚思甚幻，甚文甚丽。”由于没有被儒家“中和”礼乐诗教束缚，在艺术上能健康自由地发展，产生了比《诗经》更为大胆奔放的想象和绚丽的文采，给楚声以强烈的吸引力。

结　语

楚声以上古南音为蛹，因楚文化“有容乃大”的博大胸怀，兼容并蓄，广泛吸收各国各方音乐文化养料而“化蝶”，取代“郑卫之音”，成为春秋战国秦汉间最流行的音乐。楚俗尚巫，“巫音”，“巫风”，“巫舞”给予楚声以神秘的色彩，使楚声绚丽烂漫，富于浪漫情调。楚声又常常是悲歌慷慨，音调高亢激越，具有能够震动人心灵的强烈魅力，在艺术感染力上，艺术形态上，真是美不胜收。

参考书目：

1.杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，2004 年版

2.黄翔鹏：《溯流探源——中国传统音乐研究》，人民音乐出版社，1993 年版

3.李泽厚，刘纲纪：《中国古代美学史》，中国社会科学出版社，1984 年版

4.蔡仲德：《中国音乐美学史资料注译》，人民音乐出版社，2004 年版

5. 蔡仲德：《中国音乐美学史》，人民音乐出版社 2003 年版

6.《中国音乐词典》，人民音乐出版社，2005 年版

7.《中国音乐文化大观》，北京大学出版社，2001 年版

8.王耀华、杜亚雄：《中国传统音乐概论》，福建教育出版社，2005 年版

9.冯文慈：《中国音乐史学的回顾与反思》，上海音乐出版社，2005 年版

10.夏野：《乐史曲论——夏野音乐文集》，上海音乐出版社，2006 年版

11.郑祖襄：《华夏旧乐新证——郑祖襄音乐文集》，上海音乐出版社，2005 年版

12.蒲亨强：《寻千年楚声遗韵》，巴蜀书社，2005 年版

13.袁禾：《中国古代舞蹈审美历程》，高等教育出版社，2003 年版

14.黄德馨：《楚国史话》，华中工学院出版社，1983 年版

15.作家出版社编辑部编：《楚辞研究论文集》，作家出版社，1957 年版

（作者单位：星海音乐学院附中）

责任编辑：蒋晗玉